

ZUM BEGRIFF DER TONALITÄT

Der Terminus "Tonalität" ist allen Musikern und Musiksachverständigen unserer Musikkultur vertraut, wobei der Sachverhalt, auf den dieser Terminus hinweist, meist auf intuitive Weise erfaßt wird. Bei Versuchen, die musikalische Tonalität zu definieren, scheinen uns zwei grundsätzliche Gesichtspunkte besonders beachtenswert zu sein. Der eine betrifft die sachlichen Gegebenheiten des Problems, der andere die terminologischen. Unter dem sachlichen Aspekt geht es einmal darum, ob es sich bei dem gemeinten Sachverhalt um eine reale oder um eine imaginäre Angelegenheit handelt, zum anderen wird gefragt, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, wenn der gemeinte und als real erkannte Sachverhalt annähernd adäquat definitorisch widergespiegelt werden soll. Eine dritte Fragestellung zielt auf den heuristischen Wert von Formulierungen ab, in deren sprachlicher Gestalt Tonalitätsdefinitionen oder -beschreibungen erscheinen. Unter dem terminologischen Aspekt steht die Frage im Vordergrund, ob für den gemeinten Sachverhalt der Terminus "Tonalität" angemessen ist oder nicht.

Die sprachliche Seite des Terminus "Tonalität" beschränkt dessen sprachlich sinnvolle Verwendung von vornherein auf die Bezeichnung solcher Sachverhalte, die mit Tönen¹ zu tun haben. Andere Verwendungsarten des Terminus "Tonalität" halten wir für terminologisch indiskutabel.

Die herkömmlichen Tonalitätsdefinitionen beziehen sich auf die einfachsten Modalitäten bei der konkreten musikpraktischen Verwendung des jeweils innerhalb einer "Musikkultur" zu Verfügung stehenden Tonvorrates.

In diesem Zusammenhang scheint es uns notwendig zu sein, genau zwischen den Sachverhalten zu unterscheiden, die nur mit dem Umfang eines jeweils historisch und sozial zur Verfügung stehenden Tonvorrates zu tun haben, und jenen, die mit den elementaren Regeln bei Verwendung dieses Vorrates in Zusammenhang stehen, wobei wir allerdings bei beiden Angelegenheiten auf die Einheit und Interdependenz von gesamter musikalischer Praxis und grundsätzlichen gesellschaftlichen Bewußtseinserscheinungen hinweisen müssen.

Tonalitätsdefinitionen beziehen sich ausschließlich auf solche musikalischen Zusammenhänge, bei denen eine rationale oder intuitive Kalkulation unterschiedlicher Frequenzen die Verwendung von Tönen bestimmt. Solche Kalkulation beruht auf dem historisch und sozial bestimmten Ausbildungsgrad des menschlichen Diskriminationsvermögens für Tonhöhenunterschiede.

Offensichtlich regelt sich die Verwendung von Tönen auf Grund von Gegebenheiten, auf die der semiotische Syntaxbegriff abzielt. Diese semiotische Syntax hat mit den Beziehungen zwischen sprachlichen Zeichen zu tun, besonders mit den formalen Voraussetzungen, unter denen eine Zeichenverbindung sinnvoll sein kann.

Die Berufung auf die semiotische Syntax ist insofern angemessen, als es sich bei der Musik um eine kommunikative Angelegenheit handelt, die in vielen Aspekten sprachlichen Gegebenheiten ähnelt und in mancher Hinsicht auch ähnliche Funktionen erfüllt. Dementsprechend fallen unter den Begriff der musikalischen Syntax all jene historisch, ethnologisch usw. bedingten Vorschriften, die die Verwendung der zur Verfügung stehenden Töne innerhalb abgeschlossener musikalischer Vorgänge regeln. Sie legen die Modalitäten der Auswahl aus dem Gesamtvorrat an Tönen fest und begrenzen die Kombina-

tionsmöglichkeiten der ausgewählten Töne, und zwar in zeitlich sukzessiver und simultaner Hinsicht. Eine Nichttolerierung dieser Grenzen führt unter dem Aspekt der betreffenden historisch und sozial bedingten Syntax zu "sinnlosen" Tonkombinationen. Der konventionelle Charakter solcher Begrenzungen liegt auf der Hand. Der seitens des musikalischen Expedienten rational oder intuitiv erfaßten und angewendeten Vorschrift steht auf seiten des Rezipierenden ein analoges - rationales oder intuitives - mentales Erwartungsmuster gegenüber, das die in der Darbietung waltende Verteilung der verwendeten Töne mit einer erwarteten, Wahrscheinlichkeitscharakter tragenden Verteilung vergleicht. Bei Nichtentsprechung von Darbietung und Erwartungsmuster gilt die Darbietung dem Rezipierenden als "sinnlos". Andererseits kann eine einem Erwartungsmuster nur teilweise entsprechende Darbietung dieses Muster korrigieren und modifizieren. Unter diesem Aspekt ist eine Tonkombination auch dann "sinnvoll", wenn sie ein Erwartungsmuster modifiziert und korrigiert.

Bei einer Definition der Tonalität kommt es auf die explizite Bestimmung von solchen Grundvorschriften an, die zum Kriterium einer dichotomischen Einteilung von musikalischen Vorschriftensystemen in "tonale" und "nichttonale" erhoben werden können, wobei diese theoretische Einteilung nicht die Beantwortung der Frage vorwegnehmen soll, ob es überhaupt eine nichttonale Musik von praktischer Bedeutung gibt oder geben kann. Der traditionelle definitorische Aufwand zur Bestimmung der Tonalität ist weitgehend metaphorischer Natur. Die in diesem Zusammenhang verwendete Metaphorik zur Bezeichnung musikalischer Gegebenheiten bezieht ihren bildhaften Charakter aus einer Reihe von Bereichen der außermusikalischen Wirklichkeit. Am häufigsten werden räumliche, stoffliche und "energetische" Metaphern verwendet. Die räumlich-stofflich bezogene Metaphorik ist im Zusammenhang mit Tonalitätsdefinitionen die wichtigste. Sie und die von ihr abgeleiteten Vorstellungen intervenieren auch dort, wo räumlich-stoffliche Metaphern nicht im Vordergrund des definitorischen Aufwandes stehen. So ist in Hermann Ungers "Allgemein verständlicher Harmonielehre" folgendes zu lesen:

"... die Musik bewegt sich, da sie doch eine Raumkunst ist, (neben ihrer Eigenschaft als Zeitkunst, das heißt als einer Kunst, die den zeitlichen Ablauf zugrunde legt), in weiteren Umkreisen als innerhalb einer einzigen Tonart mit ihren beiden Dominanten. Unter Tonalität versteht man diese Raumbewegung, die dennoch immer sich auf die Grundtonart bezieht, so weit sie sich auch von ihr entfernen mag. Nur die moderne 'Atonalität' hat diesen Zusammenhang, den man mit der 'zentripetalen' Abhängigkeit, etwa der Planeten zu ihrer Zentralsonne, vergleichen kann, aufgehoben." Es sei zu zeigen, "welche 'Nebenräume' einer Grundtonart zur Verfügung stehen".²

Eine wichtige auf ortsfunktionale Gegebenheiten bezogene Metapher stellt im Zusammenhang mit Tonalitätsdefinitionen der Terminus "Zentrum" dar. Vielfach wird ein "Zentralton", ein "tonales Zentrum", ein "Zentralakkord" usw. als wichtigstes Kriterium für Tonalität bewertet. Einige Zitate aus bekannten Tonalitätsdefinitionen belegen diese vertraute Tatsache.

Hugo Riemann definiert Tonalität als "Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als das Centrum, durch die Stellung, zu welchem alle übrigen Harmonien ihren speciellen Sinn, ihre Bedeutung für die harmonische Logik, die Kadenzbildung usw. erhalten"³

Bei Ernst Kurth ist Tonalität "die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält zweierlei Voraussetzungen: einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartlichen Zentrums. Die Vorgänge und Veränderungen in den Klangzusammenhängen und die am Klang sind daher gesondert in ihrer Einwirkung auf den Tonalitätsbegriff ins Auge zu fassen."⁴

Auch für Hermann Grabner ist Tonalität an das Vorhandensein eines "Zentrums" gebunden: "Tonalität" ist die "Beziehung der Harmonie auf das tonale Zentrum der T. Träger der Tonalität" sind "die Hauptfunktionen T, S, und D, auf die alle übrigen Klänge zurückgeführt werden können; die Nebenfunktionen, insbesondere Tp, Sp, Dp." ⁵

Nach Siegfried Borris versteht man "unter Tonalität ... allgemein die Beziehungs-Eigenschaft einer bestimmten Auswahl von Tönen, (aufgereiht: als 'Tonleiter') zu einem Grundton, der als Basis (und Kraftzentrum) jedem einzelnen Ton seine Funktion und Strebekraft gibt" ⁶

Auch Paul Hindemith ⁷ hält eine ortsfunktional bezogene Metaphorik zur Bezeichnung von musikalisch-syntaktischen Gegebenheiten für angemessen. Er spricht von "tonalen Kreisen" einer Komposition, in denen jeweils "Zentraltöne" eine Rolle spielen. In H. J. Mosers "Musiklexikon" ⁸ taucht im Zusammenhang mit dem Terminus "atonal" das "funktionelle Zentrum" auf: "Atonal heißt ein Stil, in dem man keinen Punkt im Tongewebe als funktionelles Zentrum (Tonika) aller Beziehungen anerkennt; ..."

Wie aus den schon angeführten Zitaten ersichtlich ist, steht die ortsfunktional bezogene Metaphorik in engem Zusammenhang mit einer Metaphorik, die auf "energetische" Sachverhalte abzielt. Deshalb können wir es in diesem Zusammenhang bei nur einem zusätzlichen Zitat belassen. Für Hindemith ist Tonalität "eine Kraft, wie die Anziehungskraft der Erde". ⁹

Bei den Relations-Metaphern spielen Termini wie "Herrschaft" oder "Hierarchie" eine große Rolle. Ernst Pepping versteht unter Tonalität "die einheitliche Bezogenheit der Musik auf nur eine Skala, die Herrschaft einer Tonart. Sie kann zweifacher Art sein entsprechend der Beziehungsverschiedenheit Melodie-Tonschema und Akkordreihe-Akkordschema." ¹⁰

Es erhebt sich nicht nur die Frage, inwieweit im Zusammenhang mit dem Problem "Tonalität" metaphorische Beschreibungen in der hier angeführten Art dem gemeinten Sachverhalt unter dem Gesichtspunkt der Unmißverständlichkeit angemessen sind oder nicht. Darüber hinaus stehen wir auch vor dem Problem, ob solche mit Metaphorik durchsetzten Definitionen mit ihren vorstellungsmäßig intervenierenden räumlichen u. a. Bildern im produktiven wissenschaftlichen Denken optimal praktikabel sind, und es erhebt sich die Frage, wie es in diesem Zusammenhang um ihren heuristischen Wert bestellt ist. Mir scheint eine ortsfunktional bezogene Metaphorik zur Kennzeichnung musikalischer Sachverhalte, die ja durchweg zeitfunktionaler Natur sind, nicht angemessen und auch nicht praktikabel zu sein. Sie beschränkt den heuristischen Wert von Definitionen und Begriffen. Selbst dort, wo sie unmißverständlich zu sein scheint, ist sie auf Grund ihrer umständlichen, gedankliche Vergleichsoperationen erfordernden Handhabung nicht optimal praktikabel. Die Irritierung der Vorstellungswelt kann das rationale Denken hemmen und in falsche Bahnen lenken, vor allem dann, wenn der metaphorische Charakter einer Definition nicht immer voll berücksichtigt wird. Die mannigfaltigen Mißverständnisse, die im Zusammenhang mit dem Problem Tonalität auftauchen, die relative Verschwommenheit dieses Begriffs, scheinen mir auf der nicht angemessenen Metaphorik der landläufig verwendeten Definitionen zu beruhen.

Die Problematik der Tonalitätsdefinition hat mit ihrem engen Zusammenhang mit der sogenannten Musiktheorie zu tun, mit deren Kategorien sie operiert und deren Betrachtungsweisen und Methoden sie übernommen hat. Die moderne Musiktheorie widmet sich syntaktischen Gegebenheiten der neueren europäischen Musik unter spezifischem Aspekt. In ihrer historischen Genese geht die Musiktheorie primär auf pädagogische Ansätze zurück und zielte ursprünglich nicht auf die ästhetische Beschreibung musikalischer Sachverhalte zum Zweck wissenschaftlich-stilistischer Vergleichs ab. Musiktheoretische Schriften waren ursprünglich nicht für den Ästhetiker und Stilforscher bestimmt,

sondern sollten "practicable Handleitungen für anfahende Musici" sein. Sie vermittelten Anweisungen zur Schulung des musikalischen Kompositionsvermögens des Studierenden. Die dafür notwendigen Beschreibungen musikalischer Sachverhalte bezogen sich auf deren papiergebundene Manifestation, das heißt auf den Notentext. Der Notentext stellt eine ortsfunktionale Speicherung von Anweisungen zur Realisierung musikalischer, das heißt zeitfunktionaler Darbietungen dar. Diese ortsfunktionalen Speicherungen sind also nicht mit der Darbietung, das heißt mit der Musik selbst identisch, sondern nur ein Hinweis auf sie. Im Beschreibungssystem der Musiktheorie und Kompositionslehre mischen sich Beschreibungen von Sachverhalten mit Beschreibungen von Zeichen für Sachverhalte.

Die ortsfunktionale Speicherung von Anweisungen zur Realisierung musikalischer Darbietungen stellt eine musikhistorisch bedeutsame Errungenschaft dar. Sie machte nicht nur eine Fixierung von musikalischen Sachverhalten und damit deren beliebige akustische Reproduzierbarkeit möglich, sondern sie machte auch auf Grund einer dadurch bewirkten gedanklichen Reproduzierbarkeit eine fast unbegrenzte Anzahl potentieller musikalischer Vorgänge mental kalkulierbar. Die subjektiven Kombinationsmöglichkeiten von musikalischen Tönen in zeitlich simultaner und sukzessiver Hinsicht wurden durch die ortsfunktionale Fixierung von musikalischen Anweisungen und Handlungen im Notentext enorm erweitert. In diesem operativen pädagogischen und kompositorischen Tätigkeitszusammenhang erweist sich eine stark ortsfunktional bezogene, aber unmißverständliche Metaphorik zur Bezeichnung und Beschreibung ortsfunktionaler Speicherungsstrukturen als unvermeidbar und angemessen.

Eine eindeutige Bezeichnung einer ins Ortsfunktionale annähernd strukturgleich transponierten zeitfunktionalen musikalischen Gegebenheit ist deren zeitfunktionaler Manifestation angemessen, wenn diese Bezeichnung frei von störenden, auf die ortsfunktionale Transpositionsebene bezogenen Bildelementen ist. Das metaphorische Bild, das immer auf einem Vergleich mit bestimmtem Schiefheitsgrad beruht, kann und soll bestimmte Eigenschaften eines Sachverhalts sinnfällig hervorheben. Es erfüllt diese Aufgabe, indem es sich auf einen sinnfälligen Aspekt des Sachverhalts bezieht und vergleichshaft auf ihn hinweist. Der Hinweis auf den bildhaften Aspekt wird dann als Hinweis auf den Sachverhalt selbst verstanden. Wenn der bildhafte Aspekt eines Sachverhaltes nur an eine seiner Manifestationen gebunden ist und auf anderen Transpositionsebenen verschwindet, so kann dieser bildliche Aspekt nicht mit dem Sachverhalt selbst, sondern nur mit einer seiner Manifestationen in Verbindung gebracht werden. Das in ortsfunktionalen Vorstellungen befangene und damit auch gehemmte musiktheoretische Denken und die von ihm beeinflussten Methoden zur Definition der Tonalität lassen zwar einen bestimmten Sachverhalt ahnen, machen diesen aber einer stilistischen Betrachtung nicht optimal zugänglich. ¹¹

Dieser Sachverhalt ist meiner Ansicht nach so zu formulieren, daß es in konkreten musikalischen Zusammenhängen in der Regel keine Gleichberechtigung bei der Verwendung der ausgewählten Töne gibt. Gegen eine Verwendung des Terminus "Tonalität" zur Bezeichnung dieser gemeinten oder geahnten Erscheinung lassen sich meiner Ansicht nach keine Einwände erheben. Es kommt nur darauf an, die Erscheinung selbst exakt und frei von störender Metaphorik zu beschreiben.

Als tonal bezeichnen wir solche autonomen oder relativ autonomen musikalischen Vorgänge, in denen nicht der gesamte Vorrat an unterscheidbaren und technisch realisierbaren Tönen einer Musikkultur gleichberechtigt verwendet wird. Tonalität besteht daher in einer Bevorzugung oder einer Benachteiligung von Tönen. (Bevorzugung und Benachteiligung sind selbstverständlich zwei äquivalente Aspekte desselben Sachverhalts. Der Hinweis auf diesen oder jenen Aspekt erfolgt nach praktischen Gesichtspunkten. In be-

stimmten Musikstücken ist die Bevorzugung eines einzelnen Tones oder einiger weniger Töne nicht so sinnfällig wie die Benachteiligung oder Vernachlässigung der übrigen.) In der Regel geht die Benachteiligung so weit, daß in autonomen musikalischen Vorgängen nur ein Teil der gesellschaftlich und historisch zur Verfügung stehenden Töne berücksichtigt wird, während alle anderen außer acht gelassen werden. Es findet also eine Beschränkung auf eine Anzahl von Tönen statt. Aber auch unter diesen Tönen waltet in der Regel keine Gleichberechtigung. Im Prinzip der nichtgleichberechtigten Verwendung von Tönen in autonomen bzw. relativ autonomen musikalischen Vorgängen scheint sich die elementarste und allen Musikkulturen eignende syntaktische Gegebenheit widerzuspiegeln. Dabei ist zu berücksichtigen, daß das Prinzip der nicht gleichberechtigten Verwendung sich nach historisch und ethnologisch bedingten unterschiedlichen Modalitäten zu realisieren scheint. Das legt die Vermutung nahe, daß wir es mit von einzelnen Musikkulturen abhängigen unterschiedlichen Tonalitäten zu tun haben. Sie sind alle durch das Prinzip der Nichtgleichberechtigung charakterisiert, nur der Modus, wie sich diese Nichtgleichberechtigung manifestiert, ist historisch, ethnologisch usw. unterschiedlich. Es ist nicht auszuschließen, daß es in der zeitgenössischen Musik gewisse Erscheinungen gibt, die nicht in diesem Sinne tonal sind, das heißt, daß dort angenähert eine gleichberechtigte Verwendung aller zur Verfügung stehenden Töne waltet.¹²

Am sinnfälligsten drückt sich die Nichtgleichberechtigung von Tönen unter dem Gesichtspunkt der Häufigkeit ihres Auftretens innerhalb von autonomen oder relativ autonomen musikalischen Vorgängen aus. (Der Häufigkeitsaspekt ist aber nicht der einzige, in dem sich das Phänomen der Nichtgleichberechtigung widerspiegelt.)

Gleichhäufigkeit aller zur Verfügung stehenden Töne scheint nur bei Kompositionen vorzuliegen, die nach der Wende zum 20. Jahrhundert entstanden sind. Dabei ist die angenäherte Gleichhäufigkeit nicht nur vom Aspekt des gesamten Stückes her zu berücksichtigen; denn das Konstatieren gleichhäufigen Auftretens der verwendeten Töne durch Errechnung einer Endsumme schließt nicht aus, daß die gleichhäufig verwendeten Töne innerhalb der zeitlichen Gesamtheit der Darbietung ungleichmäßig verteilt sind, so daß in bestimmten Zeitabschnitten sich durchaus eine Nichtgleichberechtigung ergeben könnte. Das Phänomen der angenäherten Gleichhäufigkeit von Tönen ist deshalb nicht nur summenmäßig, sondern auch verteilungsmäßig zu bestimmen.

Gemäß unserer Definition ist die Verwendung des gesamten Vorrates an historisch und sozial zur Verfügung stehenden Tönen innerhalb eines autonomen musikalischen Verlaufs zwar eine notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für Nichttonalität. Die Verwendung aller zwölf Töne unseres temperierten Systems bedeutet noch nicht ihre gleichberechtigte Verwendung, weder unter dem Gesichtspunkt der Häufigkeit noch unter anderen Gesichtspunkten.

Bevorzugung und Benachteiligung von Tönen kann sich auch auf anderen Ebenen, nicht nur auf der der Häufigkeit, manifestieren. Es sei darauf hingewiesen, daß kompositionstechnisch Nichtgleichberechtigung sich auch durch Zuwendung unterschiedlicher Anteile an der zeitlichen Gesamtdauer eines autonomen musikalischen Verlaufs herstellen läßt. Eine weitere Gruppe von musikalischen Techniken kann eine "qualitative" Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen bewirken. (Der Terminus "qualitativ" wird in diesem Zusammenhang nur provisorisch verwendet, er soll eine sinnfällige Unterscheidung zum Häufigkeitsaspekt ermöglichen. Selbstverständlich läßt sich eine solche "qualitative" Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen auch quantitativ beschreiben.) Die qualitative Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen kann sich in der Reservierung von ausgezeichneten Zeiteinheiten eines autonomen musikalischen Verlaufs für bestimmte Töne ausdrücken. In diesen Zusammenhang gehört z. B. das Finalis-Problem. Von besonderer Bedeutung ist die qualitative Bevorzugung oder Benachteiligung von Tönen

dort, wo unter dem Häufigkeitsaspekt eine angenäherte Gleichberechtigung festzustellen ist. Das betrifft z.B. gewisse dodekaphonische Kompositionen, die durch qualitative Bevorzugung von Tönen einen tonalen Charakter tragen.¹³

Die Bedeutung anderer musikalischer Techniken aus den Bereichen der Stimmführung, Satz- und Instrumentationstechnik, Rhythmik und Dynamik für das Auffälligmachen bestimmter Töne kann hier nur erwähnt werden. Auch hier handelt es sich um Bevorzugung und Benachteiligung; sie ergibt sich aus einer unterschiedlichen Verteilung der für einen musikalischen Verlauf aufgewendeten akustischen Gesamtenergie auf die verwendeten Töne bzw. aus einer bevorzugten Zuweisung solcher klanglicher Spektralanteile, die für eine gehörmäßige Erfassung optimal sind.

Es ist nicht auszuschließen, daß Tonalitätsuntersuchungen, die über das einfache Konstatieren der unterschiedlichen Häufigkeit der verwendeten Töne hinausgehen, zu wichtigen stilistischen Vergleichsmöglichkeiten vorstoßen können. Sie müßten dann von einer modalen Fragestellung ausgehen und auf die konkrete Art und Weise abzielen, wie sich das Prinzip der Nichtgleichberechtigung jeweils in bestimmten historischen, ethnologischen und stilistischen Zusammenhängen manifestiert. Bestimmten musikalischen Stilen und Typen gemeinsame Art von Tonalität würde sich als bestimmte Art von Wahrscheinlichkeitsverteilungen der verwendeten Töne in bezug auf ihre Reihenfolge, in bezug auf den zeitlichen Gesamtverlauf eines Stückes und in bezug auf die Aufteilung der Gesamtenergie eines Stückes beschreiben lassen. Dabei liegt auf der Hand, daß solche Untersuchungen eines gewaltigen technischen Aufwandes bedürfen, über den zur Zeit die Musikwissenschaft noch nicht verfügt.

Die hier vorgeschlagene Definition der Tonalität scheint mir dem zeitfunktionalen Charakter der Musik angemessener zu sein als der Rückgriff auf eine ortsfunktionale Metaphorik. Musik als Kommunikationserscheinung wird unter diesem Aspekt auch einer informationstheoretischen Behandlung zugänglich.

Abschließend soll betont werden, daß es bei dem Problem "Tonalität" nicht nur darauf ankommt, dessen phänomenalem Aspekt gerecht zu werden. Unter diesem Aspekt können Tonalitätsuntersuchungen zwar dem Stilforscher wesentliche Aufschlüsse vermitteln, lassen aber eine Reihe wichtiger ästhetischer Fragen offen. Zu diesen gehört z.B. das Problem, ob auch eine nichttonale Musik einen ästhetisch sinnvollen Charakter haben kann. Gleichfalls läßt eine phänomenale Behandlung des Problems offen, ob jede denkbare Art von Tonalität für sinnvolle musikalische Produktionen geeignet ist. Es ist auch zu überlegen, inwieweit der sinnvolle Charakter einer bestimmten Art von Tonalität von historischen und gesellschaftlichen Umständen abhängt.¹⁴

Intuitiv neige ich zu der Ansicht, Tonalität, in dem hier zur Diskussion gestellten Sinn, als notwendige, wenn auch nicht hinreichende Voraussetzung für musikalisch sinnvolle Produktionen anzusehen. Eine definitive Antwort kann indessen natürlich nicht durch Annahmen gegeben werden, die intuitiv zustande kommen. Bei diesem Problem intervenieren Gegebenheiten, die zum Gegenstand physiologischer, psychologischer und soziologischer Untersuchungen genommen werden müssen.

Die zur Zeit der Musikwissenschaft zur Verfügung stehenden Methoden vermögen gerade einen Hinweis auf die umfassende Bedeutung des Problems zu geben.

Anmerkungen

- 1 Unter "Ton" ist in diesem Zusammenhang ein akustisches Ereignis von quasiperiodischer Schwingungsform zu verstehen, das von einer diskreten Schallquelle ausgeht.
- 2 H. Unger, Allgemein verständliche Harmonielehre, Frankfurt a. Main 1948, S. 30f.

- 3 H. Riemann, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig ⁵1912, S. 214.
- 4 E. Kurth, Romantische Harmonik, Bern, Leipzig, S. 273.
- 5 H. Grabner, Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Berlin u. Wunsiedel, S. 207.
- 6 S. Borris, Praktische Harmonielehre, Berlin ⁹1948, S. 17.
- 7 P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, Bd. I, Mainz 1940.
- 8 H. J. Moser, Musiklexikon, Bd. I, Hamburg ⁴1955, S. 53.
- 9 Hindemith, a. a. O., S. 183.
- 10 E. Pepping, Stilwende der Musik, Mainz 1934, S. 33.
- 11 Vgl. Unger, a. a. O., S. 30. Er sieht "Harmonik als Anordnung von Raumeinheiten" an und erweitert "dieses Bild in der Weise, daß wir uns diesen Raum, der unendlich ist, als Kreis (Zirkel) oder noch besser vielleicht als Kugel vorstellen" ... "Die zur Lösung in den Grundton treibende Kraft des Leittons, die wir als eine Art Hebelwirkung bezeichnen können, kann dadurch gesteigert werden, daß man sie dadurch zur Zangenbewegung macht, indem man ihr von oben her eine Gegenstimme gegenüberstellt, die ihrerseits abwärts drängt" (a. a. O., S. 28).
- 12 Vgl. hinsichtlich der angenäherten Gleichläufigkeit z. B. A. Schönberg, op. 25, Nr. 2.
- 13 Vgl. dazu: Hanns Eisler, op. 32, Nr. 6.
- 14 Davon wird auch das Problem der historischen Kontinuität bei der Entwicklung der Tonalität betroffen. In diesem Zusammenhang scheint mir die mißverständliche Formulierung einer relativen autonomen Entwicklung der Tonalität unangebracht zu sein. Die Tonalität entwickelt sich nicht selbst, sondern wird durch menschlich-mentale Aktion entwickelt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die weiteren Entwicklungsrichtungen durch das zu entwickelnde Objekt, das heißt in diesem Zusammenhang durch den historisch bereits erreichten Entwicklungsstand der Tonalität, bis zu einem gewissen Grade festgelegt sind.

Literatur (Auswahl)

F. Attneave, Informationstheorie in der Psychologie, Bern/Stuttgart 1965; - H. Franck, Kybernetische Grundlagen der Pädagogik, Baden-Baden/Paris 1962; - E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, in: JbP 1912, S. 11f.; - ders., Psychologie der Gehörserscheinungen, in: Hdb. der norm. u. pathol. Physiol., Bd. 11/I, Berlin 1926; - ders., Musikalische Tonsysteme, in: Hdb. d. Physik, Bd. VIII, Berlin 1927; - G. Klaus, Semiotik und Erkenntnistheorie, Berlin 1963; - H. Lang, Begriffsgeschichte des Terminus "Tonalität", Phil. Diss., Freiburg i. Br. 1956; - D. Langer, Informationstheorie und Psychologie, Göttingen (1962); - W. Meyer-Eppler, Informationstheorie, in: Die Naturwissenschaften, Jg. 39, H. 15, S. 341ff.; - H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898; - A. Schaff, Einführung in die Semantik, Berlin 1966; - J. G. Walther, Musicalisches Lexicon, 1732; - F. Winckel, Phänomene des musikalischen Hörens, Berlin u. Wunsiedel (1960).